Il gioco delle parole. Immagini, sensualità e umorismo nelle stampe dell'ukiyo-e

Bonaventura Ruperti

Poesia e immagini sensuali

Hamaguri ni	Il becco intrappolato
hashi wo shikka to	nella conchiglia
hasamarete	il beccaccino non può
shigi tachikanuru	spiccare il volo
aki no yugure	sera d'autunno

Così recitano i versi inscritti su un ventaglio in una stampa tra le più celebrate di Kitagawa Utamaro (1753-1806). Il ventaglio è tra le mani di un uomo che si intrattiene teneramente con la sua bella, di spalle, mentre sono languidamente distesi: fra le trame e i minuti disegni delle vesti, in un panneggio morbido e trasparente come velo, si scorge la nuda sensualità della nuca di lei e, in parte, di cosce e natiche, tra il carminio della sottoveste. Dell'uomo, semicoperto, si intravede solo parte del viso, l'occhio destro, il ventaglio, la mano allacciata al candido collo di lei. È la stampa di esordio di una serie magnifica, *Utamakura* (1788), preludio delicato e finissimo a un album di dodici stampe assai più spinte.

Ma se la scena è atmosfera soffusa di sensualità ed erotismo, nel collo nudo, nel languore delle morbide membra, nel rosso acceso della sottoveste, nell'atto che s'è compiuto o sta per compiersi, la poesia è scherzosa, colta e carica di doppi sensi (cfr. anche Calza, 2002: 23-28).

La figura dello *shigi*, beccaccia, appartiene al repertorio poetico sin dalla lirica cortese del periodo Heian, e rientra negli *Utamakura*, come il titolo della serie annuncia, ossia quel repertorio di topoi e toponimi che una tradizione lirica illustre, dal *Man'yoshu* alle antologie imperiali, ha elaborato e convalidato (cfr. anche Katagiri, 1999: 194).

Nella prima antologia imperiale, il *Kokin wakashu* (inizio del X secolo), già appare una metafora intorno alla beccaccia che sarà a lungo ripresa nella tradizione dello *waka* (poesia giapponese), la forma canonica scandita in 31 sillabe (5-7-5-7-7):

Akatsuki no	Al preludio dell'alba
shigi no hanegaki	la beccaccia batte le ali,
momohagaki	batte e ribatte cento volte;
kimi ga komu yo wa	sì inquieta, io pure passo
ware zo kazu kaku	la notte in cui non vieni

(Anonimo da: Sagiyama, 2000: 467)

La metafora del battito delle ali delle beccacce all'alba (o del becco che pulisce le piume incessantemente), che si ripete inquieto, come inquieta per la donna è la notte di vana attesa dell'amato (il contare/annotare le notti in cui lui non viene), riappare così nel repertorio delle immagini codificate, figura di ansia, disillusione e risentimento femminili.
Così nello *Shinkokinwakashu* (inizi dell'XI secolo), e in altri florilegi lirici, troviamo rivisitazioni dell'immagine:

Kokoro kara	Per quanto sia
shibashi to tsutsumu	un sentimento che per un po'
mono kara ni	nella mente [agli altri] nascondo,[1]
shigi no hanegaki	al battito d'ali dei beccaccini
tsuraki kesa kana	quanto dolorosa è l'alba

(Akazome Emon, III, 1179 da: Tanaka-Akase, 1992: 348)

Ma la figura della beccaccia è stata resa poi sommamente celebre da una poesia di Saigyo (1118-1190), poeta monaco e itinerante che la canta in un componimento della sua raccolta personale *Sanka [shinchu] shu* (*Raccolta [dentro il cuore] della casa di montagna*), creando una nuova metafora: il levarsi in volo dei beccaccini da Shigitatsusawa, ossia da un luogo che trae il nome proprio da questo: l'"acquitrino da cui si levano i beccaccini".

Kokoro naki	Anche chi [come me]
mi ni mo aware wa	cuore non ha[2]
shirarekeri	commozione conosce
shigi tatsu sawa no	al levarsi in volo dei beccaccini sull'acquitrino [di Shigitatsusawa]
aki no yugure	sera d'autunno

(II, 234 da Kondo e altri, 1991: 44)

Ed è a questa lirica, senza dubbio notissima, che più direttamente si ispirano, in una sorta di parodia, i versi sul ventaglio. Così lo *waka* si trasforma in *kyoka* (poesia in versi folli), che stravolge il senso letterale dell'ipotesto, negandolo, e sostituendo alla malinconia dello spettacolo (o meglio del suono) del levarsi in volo di beccacce dallo stagno in una sera d'autunno, a cui anima sensibile non potrebbe resistere, l'insostenibile dolcezza di altra natura dell'amplesso tra due amanti.
Ora il beccaccino non riesce a spiccare il volo perché ha il becco impigliato dentro le valve della conchiglia: con tratti di irriverenza la poesia disvela il lato buffo e umoristico nonché osceno della situazione rappresentata, anche per il contrasto con l'esempio illustre. Inutile spiegare oltre il valore del becco e la

[1] Evitando di incontrarti per un po' e na
dendo il mio amore.
[2] Chi come me non è uomo di partic
disposizione e sensibilità per sentimei
emozioni, avendo abbandonato il mon

metafora della conchiglia (*hamaguri*), assieme alle varie ostriche (*awabi* ecc.) o altri segni che rinviano all'organo femminile.
Tra l'immagine e la parola si instaura così un rapporto dialettico, in cui l'una svela e attribuisce sensi inaspettati all'altra e viceversa, in cui il gusto precipuo è nel "doppio senso". Nel caso specifico, laddove l'immagine viene ad aprire una serie dedicata agli *Utamakura*, ossia ai "luoghi" della tradizione poetica, si sceglie di esordire con il beccaccino ribaltando e conferendo nuove sfumature, inaspettate, ai versi che l'hanno celebrato nella "sovrapposizione" a un'immagine sensuale. La serie *Utamakura* viene a rappresentare così un viaggio attraverso i "toponimi" della poesia, ma anche tra "guanciali", insinuando lo sguardo nell'intimità di amanti, con un commento di liriche.
In effetti anche il termine *Utamakura*, che dà il titolo alla serie, si presta a una lettura allusiva, laddove *makura* significa "guanciale" e, richiamando dunque l'ambiente intimo dell'alcova, ricorre con frequenza nei titoli di quella vasta produzione di letteratura e arte erotica che ha conosciuto il suo culmine nell'epoca Tokugawa (1603-1867).
Così anche un classico letterario come il *Makura no soshi* (*Note del guanciale*), composto da una dama di corte, Sei Shonagon, in epoca Heian (tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo), anche se per lo più esente da contenuti sensuali, viene a trovarsi considerato come il progenitore dei *makurazoshi*, libelli da guanciale, ossia volumetti di testo e illustrazioni scopertamente "scollacciati" pubblicati con grande successo molti secoli dopo (Nagatomo, 1999: 75).

Immagini erotiche e dialoghi tra amanti
L'universo delle immagini e della letteratura erotica
La produzione di scritti e immagini di argomento erotico (*makurae, makurabon*) – anche se già in epoca medievale apparvero gli *osokuzu no e*, ossia rotoli di soggetto erotico a carattere narrativo, di fatto tramandati per lo più attraverso copie realizzate successivamente – ha il suo culmine in epoca Tokugawa. Essa è rappresentata da una foltissima fioritura creativa in cui letteratura e grafica si combinano compensandosi a vicenda. E nel parlarne non ha molto senso distinguere dunque tra le "immagini di primavera" (shunga), ossia le pitture o stampe erotiche, e i libri illustrati di argomento erotico/licenzioso (*shunpon*), perché le prime spesso corredano i secondi e comunque anche nelle serie di sole immagini in genere appare la parola, come nell'esempio di Utamaro su descritto.
All'interno di quell'immenso universo che è rappresentato dagli ukiyo-e (pittura del mondo fluttuante), ossia l'arte pittorica e soprattutto xilografica giapponese ampiamente nota anche in Occidente, le pubblicazioni a carattere erotico occupano un posto di assoluto rilievo. Al punto che sarebbe impossibile parlare della cultura del periodo Tokugawa nella sua essenza e complessità senza accennare a tale genere creativo.
Lungamente disconosciute e censurate in patria, anche per falsi pudori prevalsi soprattutto in epoca Meiji (1868-1911), apprezzate come arte raffinata forse prima in Europa, solo in anni recenti sono state oggetto di studio apertamente riconosciuto anche in Giappone.[3] In realtà in passato anche la rivista "Kaishaku to Kansho" aveva dedicato una fortunata serie di cinque numeri alla "letteratura nascosta" (*himerareta bungaku*), a partire dall'ottobre 1964, con un numero speciale nel marzo 1983, e la rivista "Kokubungaku" aveva pubblicato due numeri speciali nel maggio 1963 e nel luglio 1969. A tutt'oggi non sembra

r. il numero di luglio 1999 di "Bungaku" eramente dedicato al tema: "Hyosho to te no shunpon" (I libri erotici come rapsentazione); e, sulle difficoltà di consolire come disciplina con piena dignità lo dio di tale produzione in Giappone, cfr. ıngaku", luglio 1999: 2-6.

essere stata raggiunta ancora una catalogazione completa, anche se tra i primi cataloghi del genere è da annoverare quello curato già in epoca Tokugawa da un importante scrittore quale Ryutei Tanehiko (1783-1842), scrittore di opere narrative di ampio respiro, soprattutto di genere *gokan*, autore del *Nise murasaki inaka genji* (1829-42), celebre rivisitazione del romanzo più illustre della letteratura cortese di epoca Heian, il *Genji monogatari*. Ryutei Tanehiko ha anche scritto un *Koshokubon mokuroku* (*Catalogo di libri di argomento erotico*, 1830-44).[4] Si può però affermare con certezza che le pubblicazioni a carattere erotico, nel complesso, comprendono una parte consistente, anche se un po' "clandestina", della produzione ukiyo-e, e gli esempi tuttora conservati superano sicuramente i duemila titoli: di questi la gran parte è rappresentata da volumi a stampa e solo un numero limitato è dipinto a mano. Ed è opportuno precisare che, a differenza di altri soggetti dell'ukiyo-e, il tema erotico non si esaurisce in singole immagini isolate, bensì si coordina in forme più complesse e articolate: serie, album, libri di narrativa illustrati.

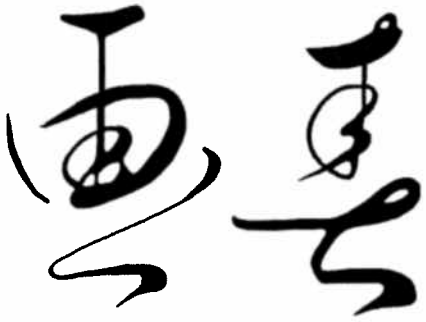
Si tratta dunque di un repertorio amplissimo che ha conosciuto generi e modalità diverse e un'evoluzione di stile e di artisti che hanno dispiegato il meglio delle loro forze in questo ambito. Non esiste, salvo rare eccezioni, pittore di ukiyo-e che non vi si sia cimentato, sotto pseudonimo, avvalendosi spesso della collaborazione di scrittori di fama. E questo non soltanto per la ricchezza delle tirature (che pare superasse di gran lunga quella di altri generi narrativi; cfr. Nagatomo, 1999: 82) o per la consistenza dei compensi.

In effetti, accanto all'inesauribile libertà delle raffigurazioni di bellezze muliebri (*bijinga*), con le più splendide cortigiane dei quartieri di piacere, accanto alla ricchezza del mondo del teatro kabuki, con il fascino dell'attore dentro e fuori scena (*yakusha-e*) o con la rappresentazione di momenti memorabili di drammi sul palcoscenico (*shibai-e*), un posto non insignificante lo occupano di diritto i soggetti erotici, gli shunga.

Questi ultimi sono variazioni grafiche su un tema che è innegabilmente monotono – l'accoppiamento tra due esseri umani – eppure eccitante e drammatico, esilarante e godibile. In questo genere di raffigurazioni vengono a convergere in una dimensione giocosa, svagata, in chiave al limite estremo del buffo e dell'osceno, i due universi di soggetti su citati: qui il mondo femminile dei quartieri di piacere e quello maschile (ma ambiguo) del teatro sembrano congiungersi nella loro più scoperta sensualità, nel pieno di erotismo e voluttà svelati, al massimo della carica emozionale, nella maniera più esplicita e diretta, con una limpidezza di espressione e di soluzioni estetiche in cui distacco ironico e coinvolgimento emotivo a un tempo si scontrano producendo un effetto indicibile.

Il mondo della "finzione" del palcoscenico o della celebrazione delle eroine delle case di piacere, spesso idealizzato, viene a proiettarsi e a precipitare qui nella "realtà" (anche quotidiana) più esplicita – nonostante ciò le scene raffigurate dagli shunga rappresentano comunque una sorta di "fantasie erotiche", di "accoppiamenti dell'immaginazione e della creatività", non necessariamente specchi fedeli, anzi forse spesso assai lontani dalla quotidianità di molti individui e strati sociali del tempo[5] – che emerge dalla collocazione sociale e ambientale, dalla precisione di vesti, oggetti e interni, dall'esagerazione dei dettagli, fino al limite dell'iperbole, evidente negli organi sessuali.[6] Così la "bellezza" femminile e quella maschile vengono a convivere in una stessa rappresentazione, attratte da una forza propulsiva che le fa fondere: l'attrazione fisica e il com-

[4] Cfr. *Nihon koten bungaku daijiten*, vol. 505, e anche "Bungaku", luglio 1999: 11
[5] Cfr. "Bungaku", luglio 1999: 129-132.
[6] Cfr. anche il dibattito moderato da S Jones in "Bungaku", luglio 1999: 132-13



ico ideogramma per esprimere
ncetto di "immagini della primavera"
nga).

pimento del desiderio vengono a suggellarsi nell'unico coronamento concreto possibile, l'atto sessuale. La sfera maschile e quella femminile si incontrano e si uniscono sul terreno del sesso.

Questo trova realizzazione estetica nella configurazione di corpi in reciproca attrazione, congiunti o intrecciati, spesso in fogge improbabili, che vengono a disegnare le posizioni d'amore assunte come una sorta di *kata*, di modelli plastici: sono gli *shijuhatte*, le "quarantotto mosse" che rappresentano l'arte della seduzione e del godimento (Tanaka Hisao, 1985: 108-109). Se sul palcoscenico del teatro sono eternate le pose (*kata*) degli attori kabuki, i modelli esecutivi memorabili che fuggevoli si succedono sulla scena, qui invece, nel quadro degli ambienti più vari, nelle posizioni più strane e impensabili, si compie e consuma fugace l'incontro/scontro, il duello vitale e interamente coinvolgente tra due amanti.

Se il tema ha in apparenza pochissimo margine di variazioni perché il gesto è uno, a volte declinato nei suoi preliminari o negli esiti - il prima, il durante e il dopo -, in realtà l'artista può in esso misurarsi in infinite variazioni: non solo di posizioni erotiche ma anche di situazioni, di ambientazioni, di abbinamenti negli accoppiamenti dei soggetti umani più diversi, di inquadrature, di prospettive insolite o inaspettate con cui si coglie l'amplesso, con gustoso interesse voyeuristico, spesso in presenza, più o meno celata, di spettatori volontari e non.

E non manca infine, come sul palcoscenico, l'aspetto psicologico, la tensione emotiva che viene a culminare e che ha un ruolo fondamentale: la drammaticità/comicità dell'evento viene creata proprio nel suo prepararsi fino al limite dell'abbandono alla sensualità (per esempio negli *abuna-e*), o nel suo consumarsi fugace, nell'impeto e nelle pulsioni urgenti del "prima", nell'assorbimento totale del "durante", nella spossatezza rilassata e compiaciuta del "dopo", su cui indulgeranno soprattutto forse gli album della fase più tarda, dal fascino decadente. La fuggevolezza e rapidità di quell'istante viene così cristallizzata sul riquadro, con un gioco abilissimo e ingegnoso di tagli prospettici, di forme e figure, e al loro interno di linee, di incroci, di intrecci di vesti, decori e membra, che contribuisce anche a dare il senso di un movimento continuo, di uno scorrere nel divenire dei corpi e delle emozioni, e al contempo valorizza e focalizza l'attenzione sulla nudità quasi mai totale dei corpi, alternati a stoffe, coltri, trame e orditi, da cui emergono organi genitali raramente (mal)celati, per lo più in superba evidenza. Una perenne ricerca di artificio e novità induce poi gli artisti a escogitare soluzioni, invenzioni, prospettive e disposizioni sempre più insolite e originali.

La drammaticità e l'atmosfera vengono create dall'immagine, l'illustrazione che ha un sicuro e immediato impatto alla vista. Innanzitutto, attraverso la raffigurazione minuta e dettagliata di costumi, acconciature - in un'epoca in cui la divisione delle classi e di rango (*mibun*) era evidente non solo nei linguaggi (socioletti indicativi di classe/mestiere o professione, rango, sesso), ma anche nel sistema vestimentario, regolato da leggi suntuarie a cui però l'amore per il lusso e l'ostentazione dei mercanti e (per mestiere) delle cortigiane si sottraeva (cfr. Nakano, 1999: 66) - si può comprendere l'appartenenza sociale dei soggetti: ossia se si tratti di una cortigiana (di alto o basso rango) con un suo cliente (identificabile e diversificato per età e classe, per gusto raffinato o rozzezza), di due coniugi (alla prima notte, a volte con prole, ecc.), di due giovani adolescenti alla prima esperienza, di una coppia di adulteri in un incontro furtivo,

di una dama di palazzo con un suo amatore in un'uscita di svago, di una donna sposata con un giovane commesso di bella presenza, di una vedova insaziabile e del suo partner casuale o abituale, di un uomo di umile condizione che forza al rapporto una donna, ecc. ecc.
Ma a chiarire in maniera più inequivocabile la complessità del "gioco" o del "dramma" tra gli individui coinvolti è spesso il dialogo, ossia una parte scritta rapidamente, in stile colloquiale, che correda l'immagine e che contribuisce ad arricchire le informazioni. Assieme ai dati visivi, è il dialogo che consente a chi guarda di comprendere e immaginare retroscena e dettagli della situazione da cui nasce quel fugace approccio, così banale eppure gustoso, così comune e a un tempo unico, così coinvolgente e conturbante, decisivo, talora pericoloso, sempre vitale.
È la vitalità di questo atto, delle passioni, degli affetti, delle pulsioni che spingono al congiungimento che viene comunque riaffermata, come gesto carico di significato e così importante per le persone coinvolte (e per l'essere umano). Attraverso il dialogo la scena acquista contorni ancora più concreti, lascia immaginare una storia, si tinge di drammaticità nell'impeto da cui nasce un evento naturale eppure il più delle volte trasgressivo, liberatorio: perché spesso viene evidenziata l'urgenza di compierlo, la rapidità di consumarlo prima che venga qualcuno, prima che si venga scoperti, prima che... Perché, evidentemente, si tratta sovente di un "gioco proibito" tra persone a cui qualcuno, perlopiù per ragioni di "ordine sociale", vorrebbe forse impedirlo. Amanti, adulteri in assenza dei rispettivi coniugi o in presenza (ma assopiti), giovani alla loro prima volta, fanciulle vergini (principesse o figlie di mercanti) alle prese con il loro primo amore, cortigiane con il loro amante segreto nei ritagli di tempo tra un cliente (sgradito) e l'altro, vedove insaziabili che si trastullano con giovani o con monaci, insomma un'umanità di uomini e donne (a volte, nel caso di amori omosessuali, di uomini e giovanetti, anche di monaci e ragazzi) colti in un'infinita moltitudine di situazioni.
La minuziosità dei dettagli descrittivi nelle figure del linguaggio visivo e la riproduzione, anche onomatopeica, vivissima ma essenziale, del linguaggio verbale (a volte nelle intonazioni della parlata di Edo) nei dialoghi sortiscono però l'effetto quasi esilarante per cui questo genere figurativo è noto: *warai-e* (immagini del riso), *waraibon* (libri per ridere) sono gli altri termini che descrivono il genere. E lo sguardo dell'artista, distaccato e ironico, ma al contempo partecipe e divertito, nell'abbinamento con le parole "in presa diretta" dei protagonisti, ne mette in risalto il lato umoristico. Non va dimenticato che esistono tuttavia esempi truci, di violenza e sadismo, in cui il risvolto giocoso è difficilmente riconoscibile.
Il dialogo, inoltre, supera l'inevitabile istantaneità e simultaneità degli eventi riprodotti nello spazio visivo, per dare a questo un tempo dilatato di svolgimento, una dinamicità e una narrazione, un divenire che è reso evidente dalle battute che i protagonisti si scambiano: tra le parole di un lui che approccia e lei che rifiuta, cerca di prendere tempo, per poi però cedere e abbandonarsi al piacere; o di un lui che si vanta della prestazione che darà e di lei che lo sollecita per raggiungere subito dopo l'orgasmo, si superano così i limiti della cornice temporale momentanea colta dall'immagine trasfondendo dal "prima" al "durante" proprio tramite le parole dei protagonisti. È vero che anche nell'immagine le pose delle diverse parti del corpo, le espressioni dei volti, gli atteg-

Kitagawa Utamaro. *Tre bellezze dei nostri giorni*. 1793.

giamenti delle membra, non sempre tempisticamente "coerenti", sembrano suggerire una dinamicità che supera la sincronia.
A volte però le parole sono assenti, o si riducono solo a una poesia, inscritta discretamente su un ventaglio, in un'atmosfera di più pacata quiete e intimità quasi immota, come nell'esempio di Utamaro, talora incorniciata in calce o in testa alla stampa, o ancora una canzone, ma sempre allusive e cariche di "sensi" e "doppi sensi".
Spesso però le immagini si intervallano all'interno di un testo a scandire un racconto. Sono illustrazioni che si innestano in un volume con un'unica narrazione unitaria o in una raccolta di racconti o episodi distinti. Così, oltre alle brevi battute vergate rapidamente sull'immagine, esiste dunque spesso un testo verbale d'argomento erotico in cui una serie di shunga di maggiore o minore pregio si incastonano a formare un intreccio dialettico dove l'immaginazione del lettore viene solleticata dal linguaggio verbale, per chi ama la lettura, e dal linguaggio visivo, per chi predilige il gioco icastico di linee e colori delle illustrazioni.

Racconti erotici illustrati: parole e immagini nello sviluppo della grafica
In considerazione della vastità di produzione che vede questo genere nel periodo Tokugawa è assai difficile esprimere in forma sintetica e univoca il tipo di statuto, di rapporto che si viene a instaurare tra le parole e le "immagini di primavera" nella produzione Tokugawa. Un'osservazione che si può avanzare però sin da subito è il fatto che in tutto il processo di sperimentazioni artistiche elaborate intorno a questo tema, la dimensione figurativa, pur integrando e arricchendo il testo verbale, è comunque indipendente. Laddove le illustrazioni si accompagnano a un testo non c'è corrispondenza, né anaforicità tra questo e le figure. L'operazione creativa del pittore si riserva una propria autonomia e libertà rispetto al percorso tracciato dal testo narrativo, così come la scrittura, nonostante il titolo e il tema assegnato dall'artista ai disegni, congiunti da un filo comune, si sente libera di procedere nella narrazione di eventi affatto disgiunti.
In tal modo nasce tra i due universi espressivi una dialettica, una interrelazione a distanza in cui non c'è banale univocità, parallelismo, fusione e coesione totale, bensì, nel rispetto delle peculiarità di ciascuna, si evita la ripetitività e la ridondanza che troppo spesso è invece nei prodotti che operano con materie dell'espressione diverse, siano parola e immagine, siano musica e immagine.
Si opera così un'"interazione" che è reciprocamente vivificante, senza asservimenti dell'una all'altra, rinunciando alla coerenza totalizzante tranne che in esempi assai rari, anche se, nell'esaminarne lo sviluppo diacronico, si nota un'evoluzione verso la convergenza, seppur momentanea, dei due linguaggi (cfr. Asano 1999: 38-42).
I caratteri fondamentali di tale combinazione vengono a definirsi di fatto sin dalle origini, ossia già nella prima fase dei rotoli dipinti (*emaki*) realizzati a partire dalla fine del XVI secolo e protrattisi fino a oltre la metà del XVII secolo. In questi esemplari (un centinaio, alcuni preservati solo in copie realizzate in fase più tarda) di solito non vi è la raffigurazione degli sfondi, manca spesso una relazione che congiunge un'immagine all'altra, non sempre vi è un'immagine introduttiva meno "spinta" come accadrà in seguito, ma per molti versi di fatto sanciscono una struttura che si ripete come tradizione consolidata (e che forse si richiama a modelli anteriori, forse anche a suggestioni, mai prova-

te, dalla pittura erotica cinese di epoca Ming) per tutto il periodo Tokugawa anche nei lavori a stampa: una successione di immagini indipendenti, non collegate le une alle altre; un ordine per cui spesso la sequenza ha per preludio una prima scena introduttiva non "azzardata"; il numero di dodici, secondo cui si scandiscono i dipinti a comporre una serie.

Già negli anni dell'era Kanbun (1661-1673) vengono emessi i primi editti di proibizione contro le pubblicazioni a carattere licenzioso (*koshokubon*), a segnare una svolta nel genere e anche a testimoniare forse la diffusione della produzione a stampa destinata a un pubblico sempre più vasto. Fino al sesto anno dell'era Kyoho (1721), in effetti, fiorisce una messe di volumi a stampa in bianco e nero che vedono esordire nuove tipologie e nuovi maestri, a cominciare da Hishikawa Moronobu (1618-1694), che non firma la sua prima opera *Wakashu asobi kyara no en* (*Divertimenti di giovinetti, legami al profumo d'aloe*, 1675), ma con *Komurasaki* (1677) e le seguenti verrà a consolidare il suo stile, che sarà poi caratteristico della produzione a Edo. In questi volumi a stampa di dimensioni piuttosto grandi il testo viene a occupare la parte superiore della pagina, le illustrazioni la parte inferiore; ossia sono concepiti a mo' di libri illustrati (*ehon*), la cui destinazione però è assai chiaramente distinta rispetto ai normali *ehon*, e ha una certa rilevanza, se occupa una parte consistente (un terzo) della produzione dell'artista a tutt'oggi conservatasi.

Sulla scia di Moronobu si collocano altri illustratori, che come lui realizzano anche serie di shunga (Sugimura Jihei), e in seguito, con Torii Kiyonobu (1664-1729), Okumura Masanobu (1686-1764) e altri, viene a consolidarsi anche la struttura degli album di shunga: in serie di dodici con le prime immagini d'esordio di sensualità più blanda e con quelle finali che recano spesso l'indicazione dell'autore, dello stampatore e della datazione, a costituire album che, almeno negli esemplari tramandati, in genere mancano di un titolo. Nel Kamigata (area di Kyoto e Osaka), agli inizi del XVII secolo, entra in scena Nishikawa Sukenobu (1671-1751), con lavori di pregio, sulla scia di Yoshida Hanbee (*Koshoku kinmozui*, 1690) e in parallelo a una narrativa di genere sensuale (*koshokumono*) che era stata avviata dal genio dello scrittore Ihara Saikaku con gli *ukiyozoshi*, interrotta però dagli interventi censori, molto più severi rispetto ai precedenti, della riforma Kyoho (1722).[7]

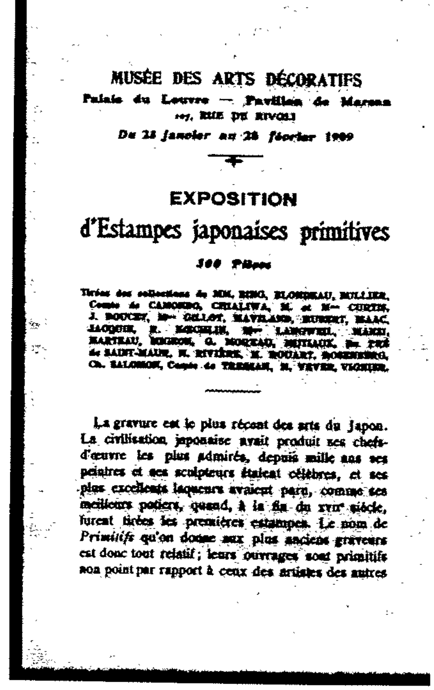
Questo evento darà l'avvio a una fase di stasi che, tra l'altro, vede la scomparsa del modello compositivo di Moronobu, a testo sovrastante e immagine sottostante, e la timida comparsa di album composti da introduzione, disegni e testo (*tsukebun*), talora anche con immagini a colori a stampa (*benizuri-e*). Verso la metà del secolo però la produzione si ravviva con artisti come Ishikawa Toyonobu (1711-1785), con celebri *abuna-e*, a Edo e Tsukioka Settei (1710-1786) nel Kamigata.

È grazie all'innovazione del *nishiki-e* (stampe broccato), ossia delle tecniche di stampa multicolori nel 1765, che fioriscono gli album di stampe oggi più noti e celebrati, anche se in una prima fase le stampe a sola china convivono con le stampe a colori e i *nishiki e*. L'astro della nuova tecnica è Suzuki Harunobu (1725-1770), di cui si conservano serie magnifiche a dimensioni medie di stampe multicolori anche nel campo erotico: *Furyu zashiki hakkei* (*Otto scene di sale galanti*), *Furyu Edo hakkei* (*Otto scene di Edo galante*), entrambi album di otto immagini realizzati intorno al 1768, ecc. La maggior parte degli album di questa fase sembrano consistere pressoché solo di immagini, talora con un testo di introduzione.

[7] Cfr. le traduzioni in italiano di alcune o di Ihara Saikaku: *Koshoku ichidai otok* 1682 (*Vita di un libertino*, a cura di G.C. za, Guanda, Parma 1988, già in Ihara S ku, *Romanzi galanti*, Longanesi, Mi 1976), *Koshoku gonin onna* del 1686 (*Ci donne amorose*, a cura di G.C. Calza, Ade Milano 1979), *Koshoku ichidai onna* del (*Vita di una donna licenziosa*, in Ihara S ku, *Romanzi galanti*, Longanesi, Mi 1976), *Nippon eitaigura* del 1688 e *Seken n zan'yo* del 1692 (in Ihara Saikaku, *Sto mercanti*, a cura di M. Marra, UTET, To 1983, poi TEA, Milano 1988), *Nanshoku gami* (*Il grande specchio dell'omosessualità schile: la tradizione dell'amore per i ragazz Giappone*, a cura di A. Maurizi, Frassi Roma 1997).

Con Isoda Koryusai (*Shikido torikumi juniban: Dodici turni di approccio nella via della sensualità*, intorno al 1776), Kitao Shigemasa (1739-1820; *Enshoku hoyaho*, 1778) e Torii Kiyonaga (1752-1815; *Shikido juniban: Dodici turni della via della sensualità*, 1784 circa; *Sode no maki: Il rotolo delle maniche*, 1785 circa), il modello delle serie di dodici immagini si trova riformulato in stampe di grandi dimensioni di sicuro impatto.
Quando appaiono però il già citato *Utamakura* di Utamaro e *Ehon haikai yobukodori* di Katsukawa Shunsho (1726-1792), all'introduzione e alle dodici immagini si aggiunge un testo (*tsukebun*), che nello specifico consiste di racconti di argomento pornografico senza relazione con la parte figurativa. A cavallo tra XVIII e XIX secolo la presenza di Utamaro è dominante, anche se non trascurabile è la qualità di una produzione di libelli di piccole dimensioni illustrati senza uso di colori, in genere nei classici "tre volumi" (*sanzoshi*) a cui alludono spesso anche i versi popolari di satira e di costume (*senryu*) a indicare la letteratura pornografica (cfr. Nagatomo, 1999: 76).
Già alla fine del XVII secolo e poi in Sukenobu e Masanobu erano comparse le rapide scritte di dialoghi all'interno delle immagini, ma dalla seconda metà del Settecento sono ormai una consuetudine invalsa in quasi tutte le stampe. Mentre ormai gli esemplari a stampa in sola china passano in secondo piano, si amplia invece la gamma delle tipologie delle pubblicazioni a carattere erotico, dai *surimono* alle serie di *abuna-e*, a sperimentazioni che imitano e contaminano le diverse varietà di prodotti di stampa.
L'entrata in scena di Katsushika Hokusai (1760-1849), poi, avvia un nuovo stile che si impone come corrente prevalente, con *Kinoe no komatsu* (1814), *Fukujuso* (1815), fino a giungere alla svolta della maturità con *Manpuku wagojin* (*La divinità della congiunzione e della miriade di felicità*) che, pubblicato nel 1821, segna a tutti gli effetti una nuova epoca.
In questo lavoro, in effetti, pur rispecchiando il formato e la struttura di altri volumi con illustrazioni a colori, le figure di scrittore e di illustratore sembrano congiungersi nella persona del prolificissimo genio del disegno e della grafica con esiti affatto nuovi. Nei consueti tre volumi di quest'opera testo e illustrazioni si succedono in coerenza pressoché perfetta secondo un progetto unitario: così la storia originale della parabola in senso divergente di due "fanciulle lussuriose" (una di nascita agiata e l'altra di umili origini che verranno a chiudere la loro vicenda di perdizione nella sensualità con fortuna inversa) dà pieno spazio all'immaginazione senza freni dell'artista.
Come già anticipato, fino a questo momento le immagini in serie o in un libro illustrato erano di norma indipendenti l'una dall'altra, collegate blandamente perlopiù solo dalla medesima invenzione di base (*shuko*), e anche il contenuto dello *tsukebun* era scisso dalla parte figurativa. Ora invece un nuovo procedimento di collaborazione tra artista e narratore (*gesakusha*) intorno a un'idea comune, ricca di artifici ed effetti originali, viene avviato per dare vita a un racconto unitario, o più frequentemente a brevi racconti scanditi ciascuno da due o tre immagini. Esempio che precorre questa tendenza è *Ehon kontan makura* (1783 circa), di autore sconosciuto (nominato solo, come spesso accade, con uno pseudonimo, Daino Futsu) ma dalle illustrazioni attribuibili alla mano di Kitao Masayoshi (1764-1824): lavoro pregevolissimo sia per la qualità della scrittura che delle immagini, è un racconto lungo organizzato in quindici avventure erotiche (divise in cinque volumi) con un unico protagonista, con im-

magini non a colori (otto per ogni volume) coordinate con il testo (cfr. Hayakawa, 1999: 164-193). Il procedimento, in parte suggerito dal modello di Hokusai, viene raccolto per esempio in alcuni lavori di artisti che appaiono alla ribalta in questi anni, Utagawa Toyokuni (1769-1825; *Oyogari no koe*: *Voci di grande godimento*, 1842) e Utagawa Kunisada (1786-1834; *Hyakki yagyo*: *La processione dei cento demoni*), artisti che portano alla supremazia nel campo la loro scuola, a cui solo il talento di Keisai Eisen (1790-1848) può opporsi.
Ma questa innovazione sembra avere vita breve, come dimostrano esempi quali *Hanatori yojo azuma Genji* (1837 circa) o ancora *Enshoku shinasadame*, dove le illustrazioni di Kunisada, ispirate a un celebre episodio del *Genji monogatari*, si accompagnano a un testo il cui autore, adducendo la scusa del classico espediente del ritrovamento di un manoscritto interessante, narra tre storie d'amore e sesso senza alcun nesso con il motivo ispiratore delle immagini, né tanto meno con il classico della letteratura. Si ritorna insomma alla tradizione, ossia a un'autonomia totale tra immagini e testo, rispettando evidentemente la distinzione tra i due percorsi creativi, sia in fase creativa, sia in fase di fruizione nella lettura, percorsi previsti sin dalla concezione di un oggetto d'arte che è multicodico.
Con la riforma dell'era Tenpo (1841) la censura punitiva ed estensiva contro tutti i prodotti editoriali "pornografici" infligge un grave colpo ad artisti e mercato, colpo da cui si riprenderanno soltanto dalla metà del secolo, con un progressivo declino verso la decadenza di toni e di qualità delle opere tarde. In questa fase sembra dunque sfumare la grande stagione della produzione letteraria e artistica erotica del periodo Tokugawa. Una stagione in cui il genere acquista un valore e proporzioni per quantità e qualità senza dubbio uniche. Fruiti soprattutto attraverso le librerie ambulanti a prestito (*kashihon'ya*), da cui erano chiamati in gergo *wajirushi*, i testi erotici illustrati ne rappresentavano spesso i volumi più preziosi, letti e consumati da un vasto pubblico e riservati in forma intatta (sigillata) solo per la clientela più raffinata e importante (Nagatomo, 1999: 79-82).
Ma il valore che la tradizione attribuiva a questi oggetti, dal contenuto estetico ed emozionale spesso elevatissimo, è molto più vasto e complesso: magico, esorcistico, apotropaico, protettivo e istruttivo. Inseriti nei bauli che contenevano l'apparato bellico di famiglia (tra elmo e armatura), si riteneva avessero il potere di preservare le preziose armi da incendi o sventure e, portati con sé, di proteggere il guerriero e farlo vincere in battaglia; inseriti in una cassa tra altri libri, tenevano lontani insetti e incendi; nascosti nelle casse del corredo femminile, oltre a proteggere, propiziavano l'arricchimento della collezione di abiti e, per le fanciulle che andavano spose, servivano a preparare e istruire alla vita sessuale (Nagatomo, 1999: 76-79). Volumi preziosi, spesso usati pure come omaggi, avevano anche un valore culturale e "salutare" riconosciuto di "nutrimento dello spirito", come scrive il poeta e pittore Yanagizawa Kien (1704-1758) in *Hitorine* (*Dormendo da solo*, 1725, citato in Nagatomo, 1999: 77).
Sulla lontana origine sacra dell'atto sessuale, la prefazione a *Ama no ukihashi* (*Il ponte sospeso celeste*) si richiama come consuetudine alle fonti mitiche cosmogoniche, alle matrici cosmiche e naturali: "Se in cielo ci sono [le costellazioni de] il pastore e la tessitrice che attuano l'incontro di stelle sul ponte di gazze, in terra vi sono le divinità [generatrici] Izanagi e Izanami che hanno dato l'inizio all'accoppiamento sul ponte sospeso celeste. Se nel mare vi sono le onde


MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
Palais du Louvre — Pavillon de Marsan
107, RUE DE RIVOLI
Du 28 Janvier au 28 février 1909

EXPOSITION
d'Estampes japonaises primitives
300 Pièces

Tirées des collections de MM. BING, BLONDEAU, BULLIER, Comte de CAMONDO, CHIALIWA, M. et Mme CURTIS, J. DOUCET, Mme GILLOT, HAVILAND, HUBERT, ISAAC, JACQUIN, R. KOECHLIN, Mme LANGWEIL, MAREI, MARTEAU, MIGEON, G. MOREAU, MUTIAUX, Ba. PRÉ de SAINT-MAUR, H. RIVIÈRE, H. ROUART, ROSENBERG, Ch. SALOMON, Comte de TRESSAN, H. VEVER, VIGNIER.

La gravure est le plus récent des arts du Japon. La civilisation japonaise avait produit ses chefs-d'œuvre les plus admirés, depuis mille ans ses peintres et ses sculpteurs étaient célèbres, et ses plus excellents laqueurs avaient paru, comme ses meilleurs potiers, quand, à la fin du XVIIe siècle, furent tirées les premières estampes. Le nom de *Primitifs* qu'on donne aux plus anciens graveurs est donc tout relatif; leurs ouvrages sont primitifs non point par rapport à ceux des artistes des autres

Pagina del catalogo della mostra *Estampes japonaises primitives* al Musée des Arts Décoratifs di Parigi, 1909.

femminili e le onde maschili, tra i monti vi sono il monte maschile e la montagna femminile. Se tra gli scritti di Cina vi sono storie sensuali e racconti passionali che 'rendono affannoso il respiro dei cinesi', tra gli scritti del Giappone vi sono racconti come il *Genji monogatari* e l'*Ise monogatari* e si manifestano le passioni attraverso i trentuno caratteri [dello *waka*]..."[8]

Come dichiarato da molte prefazioni, l'atto sessuale si profila così carico di valenze sacre e magiche: in quanto gesto che suscita il rito ha il potere di placare e consolare la divinità prevenendone l'ira e ricevendone i benefici (mito della caverna di Amaterasu omikami), di esorcizzare il male e, in quanto segno di generazione e fecondità (mito di Izanagi e Izanami), di propiziare fortuna e prosperità.[9]

Ma, in ambito culturale ed estetico, un ruolo non irrilevante ha pure la "parodia",[10] che nel congiungersi con il riso acquista anche un potere dissacrante, liberatorio: la parodia, soprattutto in chiave oscena, presenta un versante alternativo, l'*ura*, il rovescio, in rapporto all'*omote*, alla superficie, alla facciata ufficiale, che è rappresentata dalla visione ideologica e sociale dominante. A questa ufficialità e raffinatezza riconosciute, al rispetto di princìpi, ranghi e assetti sociali costituiti, il sesso si oppone con l'effetto perturbante della sua radicale e prepotente istintualità, del disordine che scombina e scompagina ogni distinzione e ogni controllo. Sul piano culturale l'irrisione dell'atmosfera raffinata ed elegante della cultura alta e della letteratura classica, attraverso la rivisitazione e lo stravolgimento in senso osceno, ha un effetto umoristico demistificante.

Accenno qui solo a un esempio, *Koi no yatsubuchi* (1837?), parodia di uno dei romanzi d'avventura più celebri e ricchi d'immaginazione di tutto il periodo, ossia *Nanso Satomi hakkenden* di Takizawa Bakin (*Le avventure degli otto cani di Nanso Satomi*, 1814-1842), in corso di pubblicazione a puntate con successo strepitoso proprio in quel periodo.[11] Se l'opera di Bakin propone (anche solo come facciata) i princìpi moraleggianti della dominante ideologia neoconfuciana, nella riscrittura tale prospettiva viene stravolta. Per citare l'esempio più eclatante, laddove Bakin descrive la nascita magica dei protagonisti di mille avventure fantastiche del romanzo, gli otto eroi-cani concepiti da Fusehime, principessa della casata Nanso, in una caverna dove è stata condotta dall'eroico cane Yatsufusa (il cui nome è ripreso deformato nel titolo *yatsubuchi*), nella "versione porno" viene proposto nella sua più cruda realtà l'accoppiamento tra la principessa (ribattezzata Sasehime) e il cane, visto peraltro attraverso il cannocchiale con cui il padre di lei, in ansia per la figlia, osserva i monti dove i due si sono rifugiati. In questa rivisitazione, imitando lo stile forbito del modello, viene impiegata con efficacia anche una particolare disposizione grafica di successione e alternanza tra narrazione e illustrazioni che mira a sortire gli effetti più sorprendenti di parodia e dissacrazione, con opportune sfasature, anticipazioni e posticipazioni che sembrano accentuare la tensione tra l'attesa e la sorpresa.

Ma, al di là dei significati antropologici originari o delle sovrastrutture culturali complesse e raffinate che sottendono a tale produzione, il valore ultimo che rimane a tutt'oggi in tali oggetti è, come un tempo, la capacità di stimolare il piacere della lettura di testi e immagini sensuali da soli o in coppia con divertimento e curiosità immutate.

[8] Citato da Nagatomo, 1999: 79-80.
[9] Cfr. le parole di Saeki Junko in "Bungaku", 1999: 121-122.
[10] Cfr. le parole e gli esempi portati da Tanaka Yuko in "Bungaku", 1999: 118-119.
[11] Per un'analisi più dettagliata dell'opera cfr. Takada, 1999: 28-33.

Bibliografia citata

"Bungaku", vol. 10, n. 3, luglio 1999.
Calza Gian Carlo, *Stile Giappone*, Einaudi, Torino 2002.
Tanaka Hisao, *Shunga no nihonjinteki shiten*, in: "Geijutsu Koron", 5, 1985.
Kondo Jun'ichi e altri (a cura di), *Sanka shinchushu, Shin koten bungaku taikei 46*, Iwanami, Tokyo 1991.
Nagatomo Kiyoji, *Shunpon no dokusho* (*La lettura dei libri erotici*), in: "Bungaku", cit.
Takada Mamoru, *Kairaku to shite no iruitachi*, in: "Bungaku", cit.
Nakano Mitsutoshi, *Shunpon ni okeru ga to zoku*, in: "Bungaku", cit.
Hayakawa Monta, *Ehon kontan makura*, in: "Bungaku", cit.
Nihon koten bungaku daijiten, vol. II, Iwanami, Tokyo 1984.
Ikuko Sagiyama (a cura di), *Kokin waka shu. Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne*, Ariele, Milano 2000.
Asano Shugo, *Shunga shi gaisetsu*, in: "Bungaku", cit.
Katagiri Yoichi, *Utamakura utakotoba jiten zoteiban*, Kasama Shoin, Tokyo 1999.
Tanaka Yutaka, Akase Shingo (a cura di), *Shinkokinwakashu. Shin koten bungaku taikei 11*, Iwanami, Tokyo 1992.